

VAQUEIROS: ENTRE LETRA, VOZ, RELAÇÕES DE GÊNERO

Fabiúla Martins Ramalho (UnB)

André Luís Gomes(UnB)

RESUMO: *Vaqueiros* é uma tragédia contemporânea escrita em 1999 pelo dramaturgo, poeta, artista plástico, professor e pesquisador cearense Oswald Barroso e apresenta as relações conflituosas vivenciadas por uma família diante das mudanças dos arquétipos estabelecidos para os papéis do homem e da mulher na sociedade patriarcal sertaneja. Para apresentar o conflito familiar, focado na relação de gênero, a peça utiliza narrativas oriundas da tradição oral e personagens do reisado de caretas, folguedo popular nordestino, dando ao texto teatral uma linguagem híbrida, metateatral baseada na cultura popular. Desse modo, abordaremos questões que envolvem oralidade, escrita, tradição e teatro para realizar uma análise, ainda que sucinta, de como a tradição oral e popular nordestina é incorporada à peça, criada a partir das formas clássicas da tragédia grega, para representar as vozes dissonantes das mudanças culturais e sociais que também ocorrem no sertão.

Palavras-chave: Teatro. Oralidade. Cultura popular. Relação de gênero.

ABSTRACT: *Vaqueiros* is a modern tragedy written in 1999 by the playwright, poet, artist, professor and researcher Oswald Barroso, and presents the conflictual relations experienced by a family in the face of the changes of the archetypes established for the roles of man and woman in society patriarchal country. In order to present the family conflict, focused on the relationship of gender, the play uses narratives from the oral tradition and characters from the reisado de caretas, folguedo popular northeastern, giving the theatrical text a hybrid language based on popular culture. In this way, we will approach issues involving orality, writing, tradition and theater to carry out a succinct analysis of how the oral and popular Northeastern tradition is incorporated into the play *Vaqueiros*, created from the classic forms of Greek tragedy, to represent the dissonant voices of cultural and social changes that also occur in the hinterland.

Keywords: Theater. Orality. Popular culture. Gender relationship.

1. Introdução: conhecendo o dramaturgo Oswald Barroso

Na história da formação do teatro brasileiro, a dramaturgia nordestina é uma importante colaboradora para ampliar o cânone e as ideias teatrais no Brasil. No entanto, apesar da produção ativa de dramaturgos, de atores, de encenadores e de grupos, nos diversos estados, foi somente com o processo de nacionalização e de modernização do teatro brasileiro que a produção teatral nordestina ganhou visibilidade nacional com a encenação da peça *Auto da Compadecida*, em 1957, de Ariano Suassuna, no Rio de Janeiro.

Assim, “com um choque de brasilidade” (MAGALDI, 2002, p. 237), abriu-se caminhos para as diversas vertentes do teatro nordestino. Nessa perspectiva, encontra-se o teatro do dramaturgo, poeta, artista plástico, professor e pesquisador Oswald Barroso. Nascido em Fortaleza, no dia 23 de dezembro de 1947, Barroso sempre esteve comprometido com a pesquisa sobre a cultura popular, suas fontes e desdobramentos, atuando ativamente no cenário artístico-cultural cearense. Seu pai, Antônio Girão Barroso era poeta, sua mãe era professora, mas dedicou-se totalmente a educação dos filhos. Recebeu uma boa formação educacional. Cresceu ouvindo histórias, indo ao teatro e vendo as manifestações populares nordestinas, como o cortejo e o reisado. Aprendeu assim, desde a infância, a amar o seu povo e suas manifestações culturais. Estreou no teatro, como dramaturgo, na década de 1970.

Desde a sua primeira peça, “O Reino da Iluminura ou A Maldição da Besta-Fera”, encenada pelo Grupo de Teatro Amador (GRITA), Barroso deixa claro a fonte do seu teatro: a tradição popular nordestina, com suas narrativas, poetas, cantadores, espetáculos, danças, folguedos, e o engajamento político, social e cultural.

A partir dessa nascente, o dramaturgo faz escolhas estéticas e simbólicas que trazem reflexões para o texto teatral e para a cena, dando voz a tantos silenciados pelas circunstâncias culturais, sociais e históricas:

Ao investir num teatro literário, mais do texto do que da experimentação cênica, repleto de matéria popular, fortemente compromissado com as fontes tradicionais, Oswald segue na mesma direção já apontada pelos pioneiros da dramaturgia nordestina, fazendo-o é claro, à sua maneira, trilhando a vereda que ele mesmo abriu a golpes de facão, e que, ao fim e ao cabo, é somente sua. (NEWTON JÚNIOR, 2011, P. 14)

Tendo em vista esse contexto, o presente artigo pretende analisar como a peça *Vaqueiros*, elaborada a partir das formas clássicas da tragédia grega, ao dialogar com os personagens, as histórias, as imagens, a palavra e a voz provenientes da tradição oral e popular do Nordeste, cria uma linguagem híbrida que representa vozes conflitantes em frente as mudanças nas relações de gênero na estrutura social sertaneja. No entanto, antes da análise, abordaremos brevemente as relações entre tradição, oralidade, escrita e teatro.

2. *Vaqueiros*: entre letra, voz e relações de gênero

Na cultura popular nordestina, observa-se uma forte tradição oral transmitida ao longo do tempo. Todavia, a oralidade ultrapassa o sentido apenas linguístico de comunicação por meio da fala, como diz o crítico literário: “A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar” (1997, p. 203).

Desse modo, usaremos aqui, com base em Zumthor, o termo vocalidade ao invés de oralidade, pois segundo ele a “vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso” (1993, p. 21). Portanto, a voz possui um lugar simbólico, uma relação eu-outro, uma linguagem, um enunciador/ouvinte, um corpo, uma prática histórica e a cultural, permitindo que ela transite entre disciplinas e encontre-se na base das mais diversas culturas e em diferentes suportes.

Nessa perspectiva, é possível integrar a voz ao escrito. Como afirma Zumthor: “Em vez de ruptura, a passagem do vocal ao escrito manifesta uma convergência entre os modos de comunicação assim confrontados” (1993, p. 114). Assim, a passagem do vocal para o escrito não significa perda ou ausência da “voz viva”, mas uma relação de troca que cria uma “memória viva”, portadora de uma tradição que se faz presente, se atualiza no tempo e no ato de comunicar-se.

É com a tradição que o teatro dialoga. Desde a Grécia antiga, a tradição oral está presente no texto dramático e na encenação. A etimologia da palavra tragédia, por exemplo, remete à ideia da voz, como canto, pois refere-se ao “coro de bodes” em honra a Baco” (MOISÉS, 2004, p. 448), portanto, “um grupo de cantores vestido de bode, à maneira de sátiros” (2004, p. 448).

O teatro, ao ligar-se com os ecos das tradições orais, torna a “palavra viva” seja por meio da escritura teatral ou da performance. Assim, as narrativas orais não são somente relatos de histórias passadas, lendas, mitos, folclore, mas são uma forma de diálogo com o presente, um modo de renovar a visão de um “eu”, de uma coletividade, e da própria voz, possibilitando o ressoar de novas vozes que mudam, se atualizam, se multiplicam, se recriam,

no tempo e no espaço, pois “quando a voz é instrumento da tradição, o que nela domina é variação, nunca um produto plenamente constituído e acabado” (ZUMTHOR, 2010, p. 15).

É dentro desse panorama de inacabamento das tradições orais que se encontra a tragédia *Vaqueiros*. A peça é inspirada em Dona Dina, Mestra da Cultura do Ceará, que se tornou vaqueira. Em uma profissão dominada por homens, Dona Dina sempre esteve à frente do seu tempo, enfrentou a sociedade sertaneja machista, formou a Associação dos Vaqueiros, Aboiadores e Pequenos Criadores dos Sertões do Canindé, nos anos 1980, e veio a ser a primeira mulher presidente de uma associação de vaqueiros por seis mandatos.

A partir dessa história da vida real, que poderia ser contada num folheto de cordel, ou por repentistas em uma feira do sertão, Barroso cria os personagens e o enredo que compõem *Vaqueiros*. Encenada em 2002 pela Companhia Boca Rica de Teatro⁵⁷, a peça possui quatro personagens que formam uma família: Mira (vaqueira), Carneiro (comissário de polícia e esposo de Mira), Lua (filha de Mira e Carneiro) e Vulcano (ferreiro e pai de Mira). Os membros desse núcleo familiar têm uma relação conflituosa, primeiramente, por Mira ser vaqueira, presidente da associação de vaqueiros e tocar sanfona. Depois, pelas lembranças referentes ao primeiro marido de Mira, Raimundo, que também era vaqueiro, morto supostamente num acidente, que sempre surgem nas discussões que ocorrem entre ela, o seu atual marido e seu pai.

É desse fio de reminiscências que numa noite, na ferraria, inicia-se uma trama conflituosa marcada pela tragédia. Assim para colocar o *leitor/espectador* dentro desse clima que permeia o texto teatral, *Vaqueiros* começa com Vulcano cantando uma narrativa popular oriunda da tradição oral nordestina que anuncia, como uma profecia, os acontecimentos futuros, trágicos, que envolvem a sua família:

Vulcano: (Cantarolando, com letra bem audível)

Guardando um silêncio profundo

Mais fundo que um poço de dor

A infanta procura os pais

Por fim junto ao quarto chegou.

E mesmo co’a porta fechada

Sem ver o que lá se passou

Sentiu junto ao peito a pontada

Aviso de grande terror.

Gritou co’a voz engasgada

Previendo o desfecho fatal:

Aqui só me cheira tragédia

Aqui me fede sangue real. (BARROSO, 2011, p. 25-26)

Nessa narrativa inserida logo no início da peça, em que a infanta se depara com o destino fatal de seus pais, encontramos uma marca de oralidade, como a expressão co’a, e a clara indicação que o ferreiro está cantarolando-a, “com letra bem audível”, mostrando a importância da letra não somente escrita, mas falada de forma bem perceptível, já que ela se tornará corpo no momento da encenação⁵⁸. Aqui também se revela a posição do dramaturgo,

⁵⁷ A Companhia Boca Rica de Teatro foi fundada em Fortaleza, em 1995, com o objetivo de colocar na prática teatral “um trabalho artístico e sociocultural” baseado “na pesquisa e na recriação das tradições cênicas populares”. É formada por pesquisadores, artistas, professores, atores, dançarinos, acrobatas, músicos.

⁵⁸ É preciso salientar que texto teatral, apesar do seu caráter literário, tem como função principal a sua encenação, ou seja, o seu ato performático em que palavras ganham um corpo vivo, irradiando novos significados e novas leituras.

enquanto ser responsável pela autoria, já que para ele letra e voz, assim como para Zumthor, estão em trânsito de convergência.

A voz representada nessa narrativa poeticamente dialoga com a tradição do teatro, porque, assim como na tragédia clássica, no prenúncio inicial desvela-se o destino inevitável dos personagens principais, no caso Mira e Carneiro: a morte trágica. Este desfecho ocorrerá devido aos embates vivenciados pelo casal que revelará os conflitos das relações na sociedade patriarcal sertaneja, marcada pelo arcaísmo e opressão e resistente às transformações sociais da contemporaneidade. Desse modo, ao observar as vozes da experiência trágica em *Vaqueiros*, compreende-se “mais a fundo o contorno e a conformação de uma cultura específica” (WILLIAMS, 2002, p. 69).

Por isso, o título da peça ao se referir ao vaqueiro, trata daquele homem que na cultura do sertanejo é visto como herói. “Guerreiro encourado”, “filho rude da caatinga”, homem destemido, forte, valente, ele permeia o imaginário popular pela sua heroicidade se tornando o cavaleiro do sertão:

Foi ele a personagem central da chamada civilização do couro, baseada na pecuária, ciclo econômico que dominou todo o Ceará colonial. Sob sua liderança, à frente dos rebanhos de gado, deu-se a ocupação de seu território e estruturou-se sua organização social. Não há como negar que vem dele nossa natureza nômade, nosso jeito despojado de viver, nosso individualismo sem peias, nossa vocação para o ócio criativo e a imaginação, porque o vaqueiro é o cavaleiro andante do sertão, o herói de cordel e cantorias.⁵⁹

As características e acontecimentos épicos do vaqueiro ganham nova expressão na voz da vaqueira Mira. Ela não é nenhuma heroína. É uma mulher comum, sertaneja, que deseja ter o seu espaço reconhecido na família e na sociedade. Então ao assumir o seu posto de vaqueira, ela representa a voz feminina que enfrenta o machismo para realizar tarefas consideradas inadequadas para uma mulher e ser livre para fazer aquilo que quiser nos diversos âmbitos sociais.

Contudo ao se tornar vaqueira, Mira não está somente buscando afirmar-se como mulher, num espaço predominantemente masculino, ou lutando para ocupar um novo lugar no ambiente sócio-familiar, ela também quer realizar um desejo de Raimundo: “[...] Toquei sanfona, toquei, até ele morrer. Só quando morreu fiz a vontade dele, ser vaqueira” (2011, p. 28).

Mira não consegue se libertar da memória do marido morto e consequentemente do amor que sente por ele. Raimundo está nos seus pensamentos e até no seu modo de se vestir, pois ela veste o gibão de couro que era dele como forma de identificar-se como mulher vaqueira e líder dos vaqueiros, de romper com os padrões estabelecidos, e de tornar a figura do ex-marido presente mesmo na sua ausência total e definitiva.

Este posicionamento de Mira incomoda profundamente Carneiro. Ele sabe que no fundo não é objeto do amor da mulher e nem a referência para o clã familiar, já que até na hora de acalantar a filha, ela canta um abaió⁶⁰ que narra a história de Raimundo, enaltecendo suas qualidades:

⁵⁹ Esta citação foi retirada do folder da exposição permanente intitulada *Vaqueiros* que retrata a vida do vaqueiro no sertão e tudo o que permeia o seu universo. Organizada por Oswald Barroso, em 1999, a exposição encontra-se no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza.

⁶⁰ Canto típico do nordeste brasileiro, é um canto sem palavras, entoado pelo vaqueiro ao conduzir o gado para o curral ou durante o trabalho de guia-lo para a pastagem. Possui melodia lenta, adaptada ao andar vagaroso dos animais. Há também o aboió em verso. Nesse caso, são poemas com temas agropastoris provavelmente de origem moura e que deve ter chegado ao Brasil por meio dos escravos mouros da Ilha da Madeira, território pertencente a Portugal.

Mira: Feito um barbatão formoso
Era o vaqueiro Raimundo.
No seu alazão famoso
Cortou mata, correu mundo.
Era um boi misterioso
Do segredo mais profundo.

Belo como um reis de mouro
Sua espada era um facão
Sua coroa era de couro
De marfim seu coração.

Mas numa tarde de agosto
Raimundo foi derrubado.
Um galho bateu em seu rosto
Do cavalo foi jogado.
Morreu com grande desgosto
O cavaleiro encourado.
Êêêêôôô vida de gado! Êêê... (2011, p. 37)

Esta atitude de Mira incomoda profundamente Carneiro, que está sempre demonstrando seu descontentamento e seu ciúme: “Olhe o que ela canta, Vulcano, para adormecer a menina! Só fala nele, só pensa nele” (2011, p. 37). O canto rimado de Mira expressa a sua ligação profunda com Raimundo e exterioriza a lembrança sempre presente do marido morto a ponto de querer que ele seja um exemplo de valentia e coragem para a sua filha. O ato de cantar realizado por ela gera uma vocalidade que traz a voz do passado, ou seja, de Raimundo, corporificando-a sob o enfoque da experiência presente. Um morto com presença viva.

Isso levará Carneiro a um ciúme cego do vaqueiro já falecido. Este sentimento que faz Mira sempre salientar ainda mais a sua admiração por Raimundo gera incompreensões e diálogos conflituosos entre os dois.

Uma forma de estabelecer um canal de comunicação minimamente pacífica entre eles ocorre, primeiramente, por meio da contação de uma história de cordel, que simboliza, dentro do texto teatral, a diferença de olhar diante da realidade do casal: uma princesa que vivia triste, chorosa, saudosa do seu príncipe morto antes dela dar-lhe um filho. Um dia ela encontra o filho de um pescador e conta a causa da sua tristeza. Então para se casar como princesa e recuperar a sua alegria, o menino humilde aceita tornar-se igual ao príncipe amado por ela. Eles se casam e têm uma filha. A história termina com uma final feliz na narração de Mira, mas, ao continuar o relato, ganha um desfecho um infeliz no relato de Carneiro:

Mira: A princesa acabou amando o menino pobre, filho do pescador, ele se desencantou e a princesa recuperou a sua alegria. Aí acabou a história.

Carneiro: Só que a história continuou. Acontece, que a princesa nunca tirou seu antigo príncipe da cabeça. Só falava nele, para tristeza do filho do pescador, que mesmo casado com a princesa nunca teve seu coração. Continuou encantado e seu consolo era sua filhinha, que ele também amava muito e parecia com a mãe. (2011, p.44)

A partir da história de cordel inserida no texto teatral, portanto, oralizada na performance, Carneiro se depara com sua própria voz, reflexo da tristeza sentida por não ter o seu amor correspondido, revelando aquilo que habita em seu ser. Mira chega a se comover, no

entanto, como diz o ditado popular, ela “não dá o braço a torcer” e permanece firme no seu posicionamento.

Assim, ao utilizar uma história de cordel, geralmente contada, dentro da peça, o dramaturgo mostra que as narrativas escritas ou vocalizadas não são somente uma prática cultural de uma região específica, mas elas também são vozes que representam as divergências na relação entre o eu e o outro.

Na escritura do texto teatral, o dramaturgo ou o artista “não dispõe de meios para fazer escutar a voz” (1993, p. 125), sentida e ouvida no seu potencial máximo na performance, “mas pelo menos a cita intencionalmente naquele contexto, confiando ao olho a tarefa de sugerir ao ouvido a realidade sonora” (1993, p. 125).

Nesse sentido, entre “letra e voz”, a tessitura dramática é construída e nela, para o clímax trágico da peça, insere-se um entremeio⁶¹ do Reisado de Caretas⁶², folguedo tradicional da cultura popular nordestina. No Reisado, as linguagens artísticas, canto, dança, música, voz, máscara, teatro entrelaçam-se, sendo que o entremeio do Boi é o mais importante. Por isso, não é por acaso, que o dramaturgo o coloca na escritura teatral dando ao texto teatral linguagem híbrida e metateatral.

O entremeio do Boi, além de dialogar com o título da peça, com a personagem principal e ser um teatro dentro do teatro, portanto um metateatro, torna-se uma metáfora da situação conflituosa vivenciada pela família. Nesse caso podemos dizer que, em *Vaqueiros*, há uma metateatralidade que tende a assumir um papel metafórico em relação ao embate que ocorre devido ao apego de Mira pela memória de Raimundo e a sua mudança de comportamento diante do marido machista e da sociedade patriarcal sertaneja: “Uma metateatralidade que se debruça sobre si mesma para olhar para fora e, conseqüentemente, conduzir o olhar, nesse espiralar, para dentro da própria linguagem” (NOSELLA, 2012, p. 4).

Então com Lua puxando um boi de brinquedo, Mira e Carneiro usando máscaras, formando o composto pela velha careta e pelo velho careta⁶³ e Vulcano como Babau⁶⁴, começa o espetáculo, a brincadeira do boi, com Mira cantando:

Mira: Anda pra frente boi velho,
dá um berro e cheira o chão,
pois está relampeando, boi velho,
tá chovendo no sertão.
Pois está relampeando, boi velho,
tá chovendo no sertão. (2011, p. 48)

A palavra cantada por Mira e escrita no texto teatral nos mostra, como afirma Ong, que “todos os textos devem de algum modo, estar diretamente ou indiretamente relacionados ao mundo sonoro, habitat natural da linguagem, para comunicar seus significados” (1988, p.

⁶¹ De acordo com Barroso, o Reisado “se estrutura na forma de um cortejo de brincantes, representando a peregrinação dos Reis Magos à Belém, e se desenvolve, em autos, como uma rapsódia de cantos, danças e entremeses incluindo obrigatoriamente o episódio do boi” (2013, p. 25).

⁶² De acordo com Barroso, “entremeses são quadros cênicos que compõem o Reisado. Seus personagens não fazem parte da estrutura fixa da brincadeira, entram apenas na que lhes cabe (2013, p. 103).

⁶³ O velho careta é casado com a velha careta. Eles formam o casal cômico na brincadeira do boi. São chefes da família dos Caretas, cada qual com sua profissão.

⁶⁴ “O Babau é um cara mascarado, com a roupa de estopa e uma palhona de palmeira, ele escanchado naquela palhona, fazendo toda latomia, ali, com aquele pessoal. Rinchando que nem um animal, com uma cabeça de burro ou cavalo” (BARROSO, 2013, p. 236)

16). É buscando essa comunicação que o uso das máscaras por Mira e Carneiro, para representar a velha careta e o velho careta, ganha novos sentidos.

A máscara era um elemento usado na tragédia grega. Novamente, o dramaturgo delineia o seu ponto de partida, mostra com qual tradição está dialogando para à sua maneira representar um universo de sentimento preciso. Em *Vaqueiros*, podemos observar que a máscara não é apenas um objeto artístico, indicado no texto escrito e essencial na performance, para cobrir o rosto de uma personagem, mas é um meio de dinamizar o jogo dramático, fortalecer as linhas de discussões estabelecidas, ressaltar a mensagem que se deseja transmitir, pois segundo Peter Brook, “uma máscara se constitui sempre numa via de mão dupla; envia uma mensagem para dentro e projeta uma mensagem para fora (1994, p. 292). Nessa mensagem pode-se ter um ressoar de voz, dando-a a quem não tem ou a quem precisa dela para se reafirmar como sujeito individual e coletivo como percebemos na peça.

Nesse sentido, o folguedo com todos os seus elementos dentro da peça - máscaras, cantos, personagens, diálogos salpicados com pitada de humor - é uma forma que possibilita um ressoar das vozes de Mira, Carneiro e Vulcano, a fim que eles possam transmitir uma mensagem própria e se afirmarem como sujeitos individuais e coletivos. O folguedo também dá um caráter lúdico a escritura teatral, aliviando por um momento a relação conflituosa e tensa do casal ao mesmo tempo que prepara o leitor/espectador para os acontecimentos trágicos que se aproximam por meio de um jogo teatral permeado de gestos, símbolos, signos.

Por estarem mascarados, Mira e Carneiro brincam, se auto representam, apropriam-se de outras vozes, porém continuam portadores de vozes identitárias, dissonantes, que irão até as consequências irremediáveis para defender o seu ponto de vista na família e na sociedade. Vozes em embate com as lembranças e as transformações nas relações de gênero. Como diz Zumthor: “a voz não cessa de cobrir e descobrir um sentido que ela ultrapassa, submerge, afoga, projeta, e que parasita seu maior poder” (1993, p. 158).

Durante o folguedo, assim como na peça, há uma luta entre o boi e velho careta. Logo, em seguida, aparece Babau, representado por Vulcano, “um velho encaretado, com paletó velho”, gravata, sem camisa, e um facão na mão” (2011, p. 50). Ele conversa com a velha careta (Mira) e o velho careta (Carneiro) sobre o boi. Durante o diálogo percebe-se que a representação é sobre os dilemas da vida conjugal da vaqueira e do comissário de polícia: a presença de Raimundo, vaqueiro morto, como um fantasma no relacionamento deles e o trabalho inaceitável de Mira como vaqueira não somente pelo fato dela ser mulher, mas também por essa profissão ser uma herança do marido morto e ligá-la cotidianamente a sua memória. Então com expressão comumente utilizadas na linguagem sertaneja, como “seu cabra”, “alma danada de boi”, Babau diz que vai matá-los. Prenúncio do irrevogável do destino de Mira e Carneiro:

Vulcano (Como Babau): Você quer matar meu boi, não é seu cabra sem vergonha? Pois vai ser eu quem vou lhe matar. Vou matar você e essa negra atrevida que ficou lhe atentando.

Mira (Como velha careta): E quem é você, seu velho infeliz?

Vulcano (Como Babau): Eu sou a mandinga desse boi que vocês quiseram matar.

Carneiro (Como velho careta): Pois eu acabo com essa alma danada de boi.

Vulcano (como Babau): Você não me mata porque eu sou também um vaqueiro. E você não é. Nem você, sua atrevida, porque você pensa que é vaqueira como eu e não é. Vou matar vocês dois. (2011, p. 50)

Ao final da conversa, como Lua fica assustada, até com medo, Vulcano, Mira e Carneiro tiram as máscaras e encerram a peça dentro da peça. No caso de *Vaqueiros* pode-se afirmar que a metateatralidade não é apenas uma característica inerente, ela é utilizada como

forma dialógica e reflexiva, tornando-se um instrumento do debate e permuta de ideias e de visões de mundo irreconciliáveis.

Nessa trilha, a peça se encaminha para o seu desfecho trágico com uma descoberta impactante: Carneiro revela a Mira que, na verdade, Vulcano matou Raimundo, como um modo de vingar-se por sentir inferior e menosprezado na sua própria casa:

Carneiro: Diga a ela, Vulcano. No corpo do Raimundo descobriram uma marca de ferro, no lombo, como uma rês.

Vulcano: Seu corno sujo. Por que foi inventar isso?

Carneiro: Pra ela saber, o que eu já sabia. E nem precisou encomenda do velho Justino. Decisão dele mesmo empurrar o homem. Derrubar com o ferrão. (2011, p. 56)

Mira pede ao pai para sair. Sozinha com Carneiro, diante da forja, inicia-se uma nova briga, porém a derradeira. Sabendo a verdade sobre a morte de Raimundo, ela parece se sentir livre para manifestar a Carneiro, de forma clara, os seus verdadeiros sentimentos. Depois de uma sequência de violência verbal em que a “voz e letra” expõe ainda mais as chagas abertas, Mira faz um discurso longo em que o orgulho de Carneiro, como homem, é ferido brutalmente:

Mira: Pois quer saber, pois quer saber, eu amo Raimundo sim, e ainda mais agora, sabendo disso. Trago ele dentro de mim. Tá vendo meu gibão, tá vendo meu guarda-peito, tá vendo minhas esporas, minhas luvas, minhas perneiras? Pois são as dele. Quer saber porque eu nunca mudei meu sobrenome, porque me chamo Pereira, como ele? Porque é pau que não enverga muito homem. Sim, eu amo esse homem. É ele que ainda hoje me faz ser alguém, me faz terem respeito por mim. Eu, em cima do cavalo, feito um guerreiro encourado, o corpo seco pelo sol, queimado que nem a caatinga, a cara dura, o corpo feito um mourão, uma estaca, sem dobra, se confundindo com o cavalo.

Mira: [...] É por isso que você me quer, Carneiro, porque eu sou vaqueiro, uma mulher valente, que enfrenta careta de qualquer um, que monta cavalo brabo, derruba barbatão, você se apaixonou por mim, porque eu sou uma vaqueira admirada como Raimundo era. Você morre de inveja dele, porque você não é como ele, nunca soube montar um cavalo como gente, como homem do sertão. Só deu mesmo pra ser Vice-Presidente, um secretário, um burocrata que escreve o livro de atas. Ou então um polícia, que só faz serviço sujo, bate em preso. Mas você queria ser assim como eu sou, como o Raimundo era. Você está olhando pra mim e pensa que eu sou eu, que você está me vendo aqui, mas quem está aqui é o Raimundo, vivinho da silva. Meu pai não conseguiu mata-lo quanto mais você. (2011, p. 57-58)

Sentindo-se completamente humilhado, Carneiro quer honrar a sua hombridade ameaçando Mira e dizendo que ele também sabe “ferrar gado”. Ela não acredita na ameaça do marido. Contudo, ele não está para brincadeira e diz: “vou marcar o que é meu. Vou mostrar quem é vaqueiro aqui” (2011, p. 59). Mira, mesmo temerosa, fala que ele não tem coragem, intensificando o ódio já sentido por Carneiro. Então ela pega uma faca dizendo: “Tá certo, primeiro a gente tem que derrubar o boi, pra depois marcar, não é?” (2011, p. 59). Em seguida, ele esfaqueia Mira. Não satisfeito com a morte da mulher, ele pega um ferro em brasa e marca o rosto dela. Vulcano, ao se deparar com a filha morta, parte para cima de Carneiro e o mata também com uma faca. Todo esse acontecimento trágico é visto por Lua. A pequena menina vive a tragédia anunciada, o destino irrevogável dos pais. Após “um grito

alto e longo”, ela junta o corpo da mãe e o corpo do pai. Agora somente com a morte, o que não deixa de ser uma contradição, eles estão juntos e em paz. Então, Lua canta o romance de abertura da peça, em que a infanta também com “voz engasgada” presenciou uma tragédia e viu o sangue real.

Portanto, *Vaqueiros* é uma tragédia contemporânea que começa e termina com uma narrativa marcada pela tradição oral. Demonstrando que essa tradição é um instrumento de diálogo diante das mudanças sociais que permeiam a relação entre homem e mulher na contemporaneidade.

Diante desse fato, o dramaturgo ao colocar na escritura do texto teatral a “vocalidade” da tradição popular nordestina possibilita que letra e voz convivam em diferentes graus de interação no tecido textual, representando tensões, vozes dissonantes e “oposições conflitivas” daquele ser que deseja o reconhecimento e a escuta, enquanto sujeito individual e coletivo, para ocupar o seu lugar no tempo, no espaço, na história, na vida e assim ser uma “presença da voz” e da palavra na sociedade.

REFERÊNCIAS

BARROSO, Oswald. *Vaqueiros*. In: **Entre ritos, risos e batalhas**. Fortaleza: SECULT/CE, 2011.

_____. **Teatro como encantamento: bois e reisado de caretas**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BROOK, Peter. **Ponto de mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MAGALDI, Sábato. Os dramaturgos. In: **Cem anos de cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Oswald Barroso e o teatro nordestino. In: **Entre ritos, risos e batalhas**. Fortaleza: SECULT/CE, 2011.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Jorge de Andrade e a metateatralidade da consciência histórica. In: **O Percevejo online**. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

PPGAC/UNIRIO. Volume 04. Número 01. janeiro-julho de 2012.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra escrita**. Trad. Enid Abreu Dobranszky. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1998.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz e Maria Inês de Almeida. São Paulo: HUCITEC, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

[Recebido: 20 jan. 2019 – Aceito: 15 jun. 2019]